

LA RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS DEL TECHO DE LA CASA DEL POETA JUAN DE ARGUIJO

Introducción

Según el dispongo segundo de la Orden de 28 de mayo de 2013, de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía (BOJA 119, de 20 de junio de 2013, p. 80) se encomendó al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) la redacción del proyecto de conservación y la restauración de un conjunto de pinturas de un techo existentes en el palacio de Monsalves de Sevilla.

La intervención realizada se ha llevado a cabo atendiendo a las propuestas formuladas en el documento «Proyecto de conservación del *Conjunto Pictórico casa de Arguijo, s. XVII (1601), Palacio de Monsalves, Sevilla*», finalizado el 29 de julio de 2013.

Con arreglo a la metodología de intervención en Patrimonio Mueble del IAPH, para poder acometer la intervención del conjunto pictórico con las máximas garantías las obras fueron sometidas a un exhaustivo reconocimiento para el cual se pusieron a disposición todos los medios científico-técnicos que el IAPH ofrece. Se efectuó, parejo a la investigación histórico-artística, una completa documentación fotográfica con diferentes tipos de iluminación, se extrajeron muestras para análisis en laboratorio y se realizaron estudios radiográficos y reflectográficos.

La finalidad prioritaria ha sido la puesta en valor de la obra desde el punto de vista histórico-artístico, ya que las múltiples intervenciones a las que había sido sometida a lo largo de su historia habían desvirtuado ostensiblemente su percepción estética, y las condiciones de conservación del espacio en el que ha permanecido hasta este momento no eran adecuadas para su preservación, dadas las condiciones de humedad y contaminación que presenta.

El resultado de los trabajos de conservación-restauración ha transcendido a la conservación material de los lienzos. Ha sido una excelente oportunidad para profundizar en el conocimiento de cuestiones relativas a la concepción, diseño, ejecución y posible autoría de un conjunto pictórico de singular relevancia.

Este tipo de techo plano, conformado por una serie de lienzos pintados de temática mitológica, probablemente era desconocido hasta ese momento en Sevilla. El de Arguijo es el primero de los tres ejemplares conocidos que a principios del siglo XVII, surgen en la ciudad auspiciados por tres comitentes del mismo círculo humanista, en torno a los cuales se reunía lo más granado de la intelectualidad sevillana.

Metodología

La metodología de trabajo del IAPH en cualquier actuación que realiza sobre bienes culturales comienza con una fase cognoscitiva que incluye diferentes estudios. El primero tiene como objetivo conocer las características materiales de la obra, para después evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes. Los resultados obtenidos permiten formular en una segunda fase,





denominada operativa, el proyecto de actuación que requieran los bienes tomados en consideración.

Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo de investigación, de tal forma que cada especialista aporte, desde su óptica profesional, aquellas informaciones de interés del bien objeto de estudio.

Criterios

Esta metodología de actuación debe apoyarse en unos criterios generales que seguirán los siguientes principios de actuación básicos:

- Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención.
- Establecer la conveniencia de la intervención.
- Adaptar la intervención a los recursos humanos, técnicos y económicos disponibles.
- Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
- Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
- La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- Tener en cuenta los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.

Estudio histórico del bien

Origen de la obra

El origen de las pinturas del techo de la casa del poeta y mecenas Juan de Arguijo y Manuel, realizadas en el año 1601, es casi con toda seguridad, un encargo al pintor Alonso Vázquez. Su fin último era su ubicación en uno de los techos de su casa, posiblemente en la biblioteca o sala de reuniones por las características morfológicas e iconográficas que presenta. El techo está compuesto por una serie de lienzos de distintos tamaños (21 en total), enmarcados independientemente por molduras del siglo XIX y ensamblados para cubrir la totalidad de un techo del actual palacio de Monsalves.

Los cinco lienzos más importantes muestran escenas y personajes mitológicos, otro lienzo encierra el escudo de la

familia de Arguijo, y otro, sobre una cartela presenta una dedicatoria al genio y las musas, más fecha en números romanos. Los demás lienzos, de menores dimensiones, presentan motivos decorativos vegetales con hojas y roleos de distintos colores, algunos «putti» y grutescos, y pequeñas caras o figuras decorativas.

Las pinturas del techo de la casa de Arguijo han sido analizadas desde distintos puntos de vista. En primer lugar, como obra pictórica de principios del siglo XVII, atribuida a lo largo de su historia a distintos pintores de renombre de la época; en segundo lugar, por el programa iconográfico que despliega, con una fuerte presencia de representaciones tomadas de la mitología clásica, expresión gráfica de los ideales del Renacimiento y el humanismo de la época, y como muestra de ornamentación relacionada con las academias italianas y su influencia en España. Y por último, se ha destacado la significación de la obra en el contexto de los palacios sevillanos de aquel periodo y la relevancia de la figura del mecenas, en este caso el dueño de la casa, que encargó estas pinturas y se dedicó a la defensa de la literatura —en particular la poesía—, la música y las artes en general¹.

Juan de Arguijo

El artífice y primer propietario de este conjunto pictórico es el poeta y gran mecenas Juan de Arguijo, bien conocido en los ambientes humanistas de la Sevilla del Siglo de Oro en su condición de poeta, mecenas, y miembro de la llamada escuela sevillana de poesía².

Juan de Arguijo nació en Sevilla en el año 1567 en el seno de una familia oriunda de la Isla de Tenerife. Según Vranich, autor de la más extensa y autorizada biografía del poeta, sus padres, Gaspar de Arguijo y Petronila Manuel, no eran nobles, aunque sí disfrutaban de la condición de hidalgos, y adquirieron como consecuencia de la actividad comercial una más que holgada posición económica.

Don Gaspar de Arguijo se dedicó al comercio con las Indias, y se sabe que vivió algún tiempo en Honduras y que viajó frecuentemente a Sevilla, ciudad en la que acabó estableciéndose de forma definitiva en 1565, y en la que formó

1. Angulo Íñiguez, 1952; Lleó Cañal, 1979; López Torrijos, 1999.
2. Vranich, 1997.

sociedad mercantil con Esteban Pérez, rico comerciante dedicado a la exportación de esclavos. Gaspar de Arguijo y Esteban Pérez se dedicaron a negocios de importación y exportación de manufacturas con América, poseyendo sus propios barcos y enriqueciéndose enormemente en el último tercio del siglo XVI³.

Juan de Arguijo estudió en el colegio de san Hermenegildo de la Compañía de Jesús de Sevilla, entre los años 1576 y 1580, manteniéndose toda su vida vinculado a esta orden religiosa, cuya influencia se va a dejar sentir con fuerza en sus escritos. En 1584 contrajo matrimonio con la única hija del socio de su padre, Sebastiana Pérez de Guzmán. Entre esa fecha y 1587, adquirieron unas casas linderas, quedando conformada la famosa casa del poeta de estilo mudéjar renacentista con patios, jardines y huertas.

En la línea de sancionar con ostentación de cargos públicos de relieve la posición económica y social de la familia, Gaspar de Arguijo había comprado títulos como el de lugarteniente y el de veinticuatro de Sevilla en 1581. Ocho años más tarde, en 1589, compra una regiduría para su hijo, al que vemos en 1590 detentando el cargo de Veinticuatro del Ayuntamiento de Sevilla —cargo que no obstante cederá a Juan de Zúñiga—, y en 1598, tras la muerte de Felipe II, nombrado procurador de las Cortes.

Probablemente a aquellos años se remonta la dedicación de Juan de Arguijo a la composición poética y su pasión por las letras. En el año 1594, en el testamento de su padre se valoraba en 1600 ducados «la librería, escritorio y otras cosas tocantes al estudio» de su hijo⁴. También entonces debió comenzar a ejercer su papel de generoso mecenas de las letras y las artes, y probablemente se iniciaron las reuniones a modo de academia literaria en una casa amplia que adaptó y decoró de acuerdo con su auténtica personalidad. Quien había asistido antes a tantas tertulias sevillanas ejercía ahora de anfitrión, y al parecer incluso consigue que resida en ella, algún tiempo, el personaje central de la lírica sevillana de ese momento, Fernando de Herrera, *el Divino*, si tomamos al pie de la letra el contenido de una carta del poeta al pintor Pablo de Céspedes en 1597⁵.

3. López Torrijos, 1999.

4. Vranich, 1997; López Torrijos, 1999.

5. Cfr. Herrera, 1543-1597.

De la activa vida social de Arguijo y del despliegue de su generosidad como mecenas hay abundantes muestras⁶. En 1596, tras el saqueo por las tropas inglesas de la ciudad de Cádiz, patrocinó, junto a su madre y a su esposa, la fundación del colegio nuevo de los jesuitas en dicha ciudad, en cuya iglesia poseían una capilla para su enterramiento⁷. Más sonado fue el caso de las fiestas, sobre todo la que organizó en honor de la marquesa de Denia en 1599 en la hacienda de Tablante, criticada en su momento como paradigma del exceso y el despilfarro⁸.

Es amigo de Lope de Vega, quien lo nombra en su obra *La Arcadía*, de 1598, y le dedica en 1602 las obras *La hermosura de Angélica*, y la segunda y tercera parte de *Las Rimas* y *La Dragontea*. En el año 1605 escribe la primera parte de *Las Rimas*. También Arguijo por medio de un soneto elogia la publicación de *El Peregrino en su patria*⁹.

En 1606 debido a las dificultades económicas que atraviesa Juan de Arguijo, la casa fue embargada, subastada y finalmente adquirida por Francisco de Herrera y Melgarejo por el precio de 12.000 ducados. Su descendiente, Luis de Herrera, la agregó en 1747 al mayorazgo de este nombre, radicado en la Casa de los Marqueses de la Granja, hasta que quedó en ruinas a finales del siglo XIX y se produjo en ella en 1914 un incendio que motivó su desaparición¹⁰. En 1608, acuciado por sus acreedores, Arguijo tuvo que refugiarse en «sagrado» en la Casa Profesa de la Compañía. Solo en 1616, gracias a su mujer, puede pagar todas sus deudas y volver a vivir públicamente con tranquilidad. El poeta murió en 1622 y fue enterrado en la Iglesia de la antigua Casa Profesa de la Compañía, donde se refugió cuando se arruinó, hoy panteón de los Sevillanos Ilustres.

Cambios de ubicación y/o propiedad

Como se ha dicho, las pinturas fueron realizadas en 1601 para la biblioteca de la casa que Juan de Arguijo poseía en la actual calle Laraña, esquina con la calle Arguijo y la Plaza de la Encarnación, frente a la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús y su iglesia de la Anunciación. Sin embargo, en torno a los años 60 del siglo XIX las pinturas

6. Vranich, 1971, p. 19.

7. Cfr. Castro, 1866, pp. 63-65.

8. Gestoso, 1914.

9. Vranich, 1997, pp. 249-254.

10. Gestoso, 1914.

fueron trasladadas al palacio de Monsalves por el marqués de la Granja y emplazadas en un salón principal al que los dueños sucesivos dieron usos diferentes, librándolas del incendio de 1914. Cuando Javier Sánchez Dalp, Marqués de Aracena, adquirió el inmueble, la habitación pasó a ser comedor de invierno o salón de baile¹¹, y cuando en 1941 la propiedad pasó a manos de la Compañía Sevillana de Electricidad, se utilizó como sala de juntas.

En 1972 el edificio pasó a ser de titularidad pública, al ser comprado por el estado español para ubicar la Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia. En 1982, en virtud de la Ley de Transferencias, la titularidad fue transferida a la Junta de Andalucía, que emplazó allí la sede de la Presidencia desde el día 5 de abril de 1983 hasta 1992.

Restauraciones y/o modificaciones efectuadas

Las pinturas han sido restauradas en varias ocasiones; la primera intervención documentada se realizó entre 1825 y 1826, por Joaquín María Cortés, que en esos momentos era pintor de la Corte y gran copista de Murillo, por lo que se le denominaba «el segundo Murillo», por encargo de la madre del marqués de la Granja, don Juan Antonio O'Neill y Castilla (1821-1877). Está noticia está recogida en 1868 por Asencio, que la extrajo del archivo de los marqueses de la Granja. Se documenta una segunda restauración entre los años 1982 y 1983 cuando fueron intervenidas por el taller de María Ugarte y Carmen Suárez. Habría que incluir una tercera intervención en un momento indeterminado, identificado en la intervención que ha llevado a cabo Amalia Cansino en el IAPH y de la que aún se pueden diferenciar determinados restos materiales, pero de la que no hay una constatación documental.

Análisis iconográfico e iconológico

La obra principal, localizada en el centro de la composición, representa la Asamblea de los Olímpicos, presidida por el dios Júpiter (Zeus) en uno de los lados menores. Este dios está representado con los atributos característicos del poder soberano y absoluto: halo luminoso, corona, cetro con ojo omnipresente, haz de rayos y frutos a sus pies

—símbolos del dominio sobre cielo y tierra; a su izquierda el águila, que suele acompañar al dios simbolizando su poder. Júpiter extiende la mano derecha hacia una urna blanca y resplandeciente, opuesta a otra situada a su izquierda negra y oscura.

En los otros lados del cuadro están representados otros dioses. En primer lugar, comenzando por la derecha de Júpiter, su padre Saturno (Cronos), inexorable dios del tiempo. Viejo y cansado, Saturno aparece desnudo, portando una lanza. A continuación, el dios de la guerra Marte (Ares), con indumentaria militar, especie de coraza roja, casco con plumas o yelmo, escudo y armas (pica y puñal o daga). Le sigue Diana (Artemisa), diosa de la caza con diadema coronada por una medialuna creciente y con arco más dos flechas. A su lado Neptuno (Poseidón), dios del mar, de las aguas interiores de los ríos, lagos y manantiales se le representa con largos cabellos y barba, semidesnudo y con el tridente hacia abajo. Junto a él está representada Ceres (Démeter), diosa de la agricultura, la fertilidad y la tierra, con los atributos iconográficos a ella ligados: la cornucopia o cuerno de la abundancia, la hoz y ramos de cereales. En el extremo opuesto a Júpiter, se representa a Juno (Hera), su esposa, con corona y cetro y con el pavo real como atributo, cuyo plumaje representaba los ojos de Argos.

A su lado Vulcano (Hefesto), dios que se hizo herrero y por ello está representado con el martillo. Le sigue Mercurio (Hermes) que aparecía siempre en lugares diferentes del Universo, era el mensajero alado de los dioses y se representa con el casco alado y el caduceo, alrededor del cual se enroscan dos serpientes y Apolo (Febo), dios de la música, las artes, la luz y la belleza masculina. Se le representa tocando un instrumento musical, concretamente una viola de gamba. Podría confundirse con una fídula, pero por sus características se trata de la viola soprano, con seis cuerdas, los orificios de resonancias en forma de «c», tiene trastes y terminación del clavijero y está depositado sobre sus piernas, tal como se tocaba a finales del siglo XVI. Apolo se presenta rubio coronado de luz y tocando un instrumento musical similar a la vihuela. Prosigue Venus (Afrodita), la diosa del amor y la belleza con Cupido y las flechas del amor. Muy enjoyada y adornada, símbolo claro de la feminidad y belleza.

En la parte media central de la reunión de los dioses se observa un cielo abierto con la franja o rayo del zodiaco y en su centro, bien destacado, la balanza o signo de Libra, para

11. Mosquera, 2007.

decidir sobre lo bueno y lo malo en el mundo terrenal¹². A los pies de Júpiter dos lienzos representan, el de la derecha a Astrea (La Justicia) con la espada y la balanza, y el de la izquierda a la Furia o a la Discordia para Gestoso y Lleó, o a la Envidia para Angulo y Brown, con antorcha encendida y serpientes a su alrededor. Entre ambas pinturas hay otro lienzo con el escudo de los Arguijo.

En el lado opuesto del techo, a los pies de Juno, aparece a la derecha una representación de Ganimedes raptado por Júpiter, en forma de águila, y a la izquierda a Faetón, que cae derribado junto al carro de caballos que conduce. Entre estos dos lienzos y enmarcado por una cartela ovalada, se lee la siguiente inscripción «GENIO/ ET MVSIS/ DICATVM/ A.S/ CL. i CL 1601» (jugando con formas rectas y curvas para poner la fecha en romano).

La iconografía de las pinturas de los techos de la casa de Arguijo son fruto de las inclinaciones intelectuales del poeta y fiel reflejo sin duda del contexto cultural en que se inscriben, el de un grupo de poetas y literatos fuertemente imbuidos en el clasicismo. Según la profesora Rosa López, para la interpretación iconológica hay tres factores determinantes: primero las fuentes literarias, que se consideraban prioritarias para interpretación de lo representado, segundo el significado o simbolismo de la figura de la anciana con antorcha y culebras, y tercero la relación con el techo posterior de la Casa de Pilatos pintado por Francisco Pacheco. El conocimiento seguramente amplio que Juan de Arguijo poseía sobre las fuentes literarias grecorromanas, así como los consejos que le proporcionaron algunos entendidos en la materia como Francisco Medina, es lo que determina la representación iconológica en la creación de este techo y, posteriormente, el de la casa de Pilatos.

Análisis morfológico-estilístico. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época

Morfológicamente las obras pictóricas están realizadas al óleo sobre soporte de lienzo de distintas formas y dimensiones, el techo está constituido por 21 lienzos unidos por molduras doradas.

Como se ha señalado anteriormente existe una influencia de temas mitológicos comunes en la decoración de casas de

mecenas sevillanos protectores de las artes en relación con las llegadas desde Italia y en concreto con las ornamentaciones de las casas o academias como las del tratadista Vasari en su casa de Arezzo y la de los pintores Zuccaro en sus Casas Academias o casas de Florencia y Roma. Todas tienen en común historias mitológicas donde aparecen los dioses contemplando a la humanidad entre los opuestos con sus vicios y virtudes.

Así mismo, esta influencia italiana llegará a Sevilla, además de a la casa de Juan de Arguijo, a otra gran casa, la del III duque de Alcalá de los Gazules en su casa denominada de Pilatos. El techo dedicado a la exaltación o apoteosis de Hércules fue realizado por el tratadista y pintor Francisco Pacheco, que lo pintó dos años después entre 1603 y 1604. Es una composición de 39 compartimentos donde se empleó la técnica al temple sobre lienzo según asesoramiento del pintor Pablo de Céspedes (técnica aprendida durante sus viajes a Italia y utilizada por Vassari en la decoración de su casa de Arezzo). Sobre la técnica utilizada, su aplicación e influencias la describe Pacheco en su libro del *Arte de la Pintura*. Probablemente se inspiraría en el esquema compositivo de las pinturas de la Casa de Arguijo para realizar la apoteosis de Hércules en el salón de la Casa de Pilatos.

En otra dimensión más religiosa, como es natural, están también los techos del palacio Arzobispal de Sevilla como son el salón principal, el anteoratorio y la galería del prelado, obras anónimas que reflejan el espíritu trentino típico de la época y cuyo discurso es una exaltación a la Iglesia Católica.

Según Pacheco en su obra *Arte de la Pintura*, fue asesorado por Francisco de Medina en los aspectos iconográficos. Es muy probable que tanto Medina, Pacheco como Pablo de Céspedes conocieran las pinturas de la casa de Arguijo, ya que ambas casas tienen los mismos argumentos pictóricos e iconológicos por lo que se puede deducir que en sus círculos de amigos tertulianos y compañeros de estos personajes también recurriría a los consejos de ellos a la hora de ornamentar su casa. No obstante, la impronta de la obra literaria de Juan de Arguijo queda explícita en estas pinturas.

Alonso Vázquez

Respecto al artista que realizó las pinturas es muy probable que las llevara a cabo Alonso Vázquez, como opina toda

12. Vranich, 1971; López Torrijos, 1999.

la crítica actual especializada. Según Palomino, probablemente Alonso Vázquez nació en la ciudad de Ronda, pero sin señalar con seguridad el año. Algunos autores han señalado el año 1564 sin que se haya demostrado por documentación textual. Lo que sí consta es que desde 1590 residía en Sevilla, pero no se sabe quién fue su maestro. Se sabe que vivió en Sevilla hasta 1603, año en que se trasladó a Méjico, donde trabajó al servicio del virrey marqués de Montesclaros teniéndose noticia de que realizó diferentes trabajos que se han perdido o no se han identificado. Y se sabe por su viuda que en 1608 ya no vivía.

El estilo de este pintor se puede encuadrar dentro de los manieristas, imperantes en el ambiente artístico sevillano en las postrimerías del siglo XVI, aunque en sus últimos años fue aproximándose al primer naturalismo barroco. Se intuye que utilizó estampas de Alberto Durero y de Martín del Vos, sin que ello signifique merma alguna en la creatividad y el alto nivel artístico del autor. Destaca en sus obras el dibujo preciso y contundente, que pone al servicio de formas fuertes y vigorosas, dándoles a sus personajes enérgicas y solemnes expresiones como se puede observar en las pinturas de Arguijo. Sin embargo, se advierte en sus últimos dibujos de la etapa española una mayor blandura expresiva de sus personajes y un dibujo más suelto y menos marcado. El color que normalmente utiliza es claramente manierista, encontrándose en sus obras tonos y matices muy cuidados de raro efecto visual, con colores limpios y puros aunque en el caso que nos ocupa las pinturas están muy intervenidas y algunas zonas muy barridas por lo que han perdido pureza y claridad en su color.

Entre las obras que se relacionan con Alonso Velázquez la primera, en orden cronológico, es la *Sagrada Cena*, documentada en 1558, y que estuvo en el refectorio de los monjes cartujos de Santa María de las Cuevas de Sevilla. Aunque no se conocen los datos del pintor, toda la crítica especializada se la atribuye actualmente, después de haber sido atribuida durante muchos años a Pablo de Céspedes.

La primera obra autógrafa del pintor fechada y firmada es la tabla de un Señor *Resucitado* que se conserva en la parroquia de Santa Ana de Triana. Un *San Roque* y un *San Cristóbal* que se conservaban en la misma iglesia, se han atribuido justamente al artista en fechas muy recientes por su total concordia de estilo con la del *Resucitado*, cuyo dibujo

es de gran factura y de una gran movilidad y tensión física de claro carácter manierista.

En el libro del *El Arte de la pintura* de Francisco Pacheco se afirma que Alonso Vázquez pintó un lienzo de *El rico Epulón y el pobre Lázaro*, propiedad del duque de Alcalá, y que poseía gran fama. Se sabe que esta pintura, que estaba ya muy próxima al naturalismo, en 1959 pertenecía a una colección particular de Madrid sin que actualmente se conozca su paradero.

En la catedral de Sevilla también existe un retablo dedicado a la *Asunción de la Virgen* a cuyos lados aparecen dos tablas dedicadas a *San Ildefonso* y *San Diego de Alcalá*, mientras que en el banco o predela aparecen los retratos de los donantes don Juan Cristóbal de la Puebla su esposa y sus hijos, más profetas y los padres de la Iglesia. En su gualdapolvo se representa el Bautismo de Cristo y santa Catalina de Alejandría. Procedente de la colección López Cepero, en la actualidad la catedral hispalense posee la *Virgen del Pozo Santo* que recuerda en su fisonomía algunas de las diosas que decoran las pinturas del techo de Arguijo.

En el año 1598 realiza las pinturas del retablo de la Inmaculada Concepción de la iglesia de san Andrés de Sevilla, donde pinta 34 pequeñas tablas de las cuales la mitad son emblemas de las letanías marianas. El resto de las pinturas representan profetas, los 4 evangelistas y diferentes santos que configuran la genealogía de la espiritualidad de María. También existen en la misma iglesia de san Andrés dos obras una dedicada a *San Roque* y otra a *San Sebastián* los patronos de la peste bubónica.

Un año después en 1599 realiza las pinturas inferiores del retablo mayor de la iglesia de los Jesuitas de la localidad sevillana de Marchena. Ya en el año 1600 realiza el lienzo de *San Ignacio de Loyola camino de Roma*, representado cuando se le aparece Jesús con la cruz al hombro. El lienzo fue pintado para la casa Profesa de la Compañía, pero en la actualidad se encuentra en la catedral de Sevilla. Además, en esta fecha realiza las pinturas sobre la vida de san Pedro Nolasco. Una representa al *Santo redimiendo a cautivos* y *San Pedro Nolasco despidiendo a Jaime I el Conquistador*, donde aparecen figuras que recuerdan por su monumentalidad y gestos muy marcados y expresivos a los personajes mitológicos del techo. También se podrían comparar con las diosas del techo, las dos obras que representan a unas

virtudes o santas procedentes del altar mayor de san Román de Sevilla.

Para el antiguo hospital de la Cinco Llagas realizará las tablas que componían el retablo mayor de la iglesia *San Sebastián* y *San Roque* en las calles laterales, *San Antonio de Padua*, *la incredulidad de santo Tomás*, *San José*, *San Juan Bautista* y el remate con un *Calvario*. También realizaría otras pinturas como un *San Laureano* vestido de obispo sobre soporte de madera para altares laterales de la misma iglesia.

Conservación-restauración

Datos técnicos

Las veintiuna pinturas forman un conjunto pictórico, compuesto por diez pares de obras, dispuestas de forma simétrica, que rodean a la pintura central, donde se representa a Júpiter con los dioses del Olimpo. Las obras están montadas imbricadas unas con otras y separadas por molduras individuales. Una moldura perimetral rodea todo el conjunto.

El primer trabajo consistió en el desmontaje, signado de obras y molduras, embalaje y transporte a las dependencias del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Durante su desmontaje, las obras fueron signadas con el número de expediente correspondiente, añadiendo una numeración del 1 al 9 para las pinturas internas y a partir del 10 hasta el 21, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, para las pinturas perimetrales.

Durante este proceso aparecieron dos grafitis de fechas relacionadas con el montaje de las obras en el Palacio de Monsalves en el siglo XIX. Al desmontar la obra *Ganímedes* se pudo observar una anotación realizada con lápiz sobre las tablas del techo con la fecha «1858». Posteriormente en la moldura perimetral situada a la altura de esta misma obra la fecha «1860», realizada con pincel y tinta negra, fecha definitiva del montaje.

Las dimensiones de las obras son las siguientes:

- 41_2012/P-1. Faetón. 248 × 197 cm (h × a).
- 41_2012/P-2. Cartela con inscripción. 197 × 148 cm (h × a).
- 41_2012/P-3. Ganímedes. 248 × 197 cm (h × a).

- 41_2012/P-4. Panel decorativo. 311 × 102,5 cm (h × a).
- 41_2012/P-5. Júpiter rodeado de otros dioses. 330 × 158 cm aprox. (h × a).
- 41_2012/P-6. Panel decorativo. 311 × 102,5 cm (h × a).
- 41_2012/P-7. Astrea. 246 × 198 cm (h × a).
- 41_2012/P-8. Escudo Casa Arguijo. 197 × 148 cm (h × a).
- 41_2012/P-9. La Envidia. Medidas 246 × 198 cm (h × a).
- 41_2012/P-10. Triángulo pequeño con decoración. 33 × 67 cm (h × a).
- 41_2012/P-11. Rectángulo pequeño con decoración. 28,5 × 57,5 cm (h × a).
- 41_2012/P-12. Panel con decoración. 230 × 46 cm (h × a).
- 41_2012/P-13. Rectángulo pequeño con decoración. 28,5 × 57,5 cm (h × a).
- 41_2012/P-14. Triángulo pequeño con decoración. 33 × 67 cm (h × a).
- 41_2012/P-15. Panel con decoración. 347 × 52 cm (h × a).
- 41_2012/P-16. Triángulo pequeño con decoración. 33 × 67 cm (h × a).
- 41_2012/P-17. Rectángulo pequeño con decoración. 28,5 × 57,5 cm (h × a).
- 41_2012/P-18. Panel con decoración. 230 × 46 cm (h × a).
- 41_2012/P-19. Rectángulo pequeño con decoración. 28,5 × 57,5 cm (h × a).
- 41_2012/P-20. Triángulo pequeño con decoración. 33 × 67 cm (h × a).
- 41_2012/P-21. Panel con decoración. 347 × 52 cm (h × a).

Para facilitar las distintas fases de trabajo, el conjunto pictórico se dividió en tres grupos según los tamaños: pequeños, medianos y grandes formatos. Las primeras observaciones en el conjunto pictórico revelaron que todas las pinturas presentaban las mismas cualidades físicas, pero las cinco pinturas de figuras mitológicas presentaban mayores deterioros que las de carácter decorativo.

Para determinar las características técnicas y el estado de conservación de la obra se efectuaron los siguientes estudios y análisis.

- Estudio de los materiales constitutivos.
- Examen visual con luz visible y UV.



Trabajos de desmontaje.



Fotografía con luz ultravioleta.

- Estudio fotográfico.
- Estudio con luz infrarroja.
- Estudio radiográfico parcial.

Estos análisis y estudios realizados facilitaron la información de la composición de la pintura original, así como la de los materiales añadidos en las restauraciones realizadas.

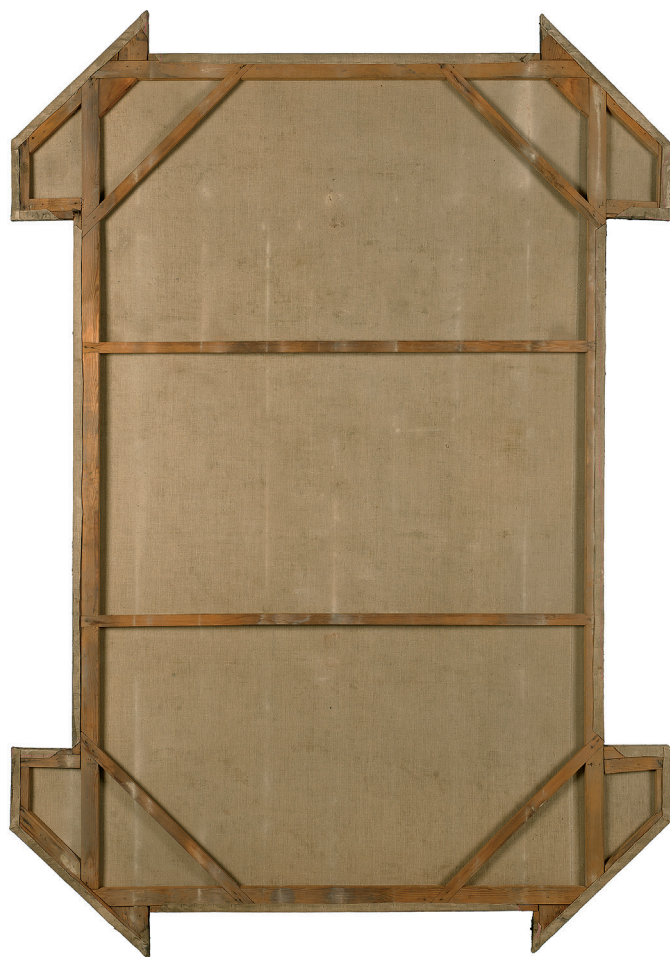
Son importantes los siguientes hallazgos:

- Las obras fueron realizadas con pintura al óleo. El análisis de aglutinantes dio como resultado la presencia de aceite de lino, dato de gran importancia ya que la obra se consideraba hasta ahora realizada al temple.
- En la primera muestra estratigráfica, correspondiente al cielo repintado de la obra que representa a «La Envidia», la capa tres contiene blanco de titanio, un pigmento industrial que empezó a utilizarse a partir de 1920, por lo que corresponde, a repintes realizados sobre las pinturas en el siglo XX.
- Las fotografías con luz ultravioleta muestran fluorescencias correspondientes a las distintas reintegraciones de color. Las que presentan un color amarillo intenso corresponden al uso de blanco de zinc, pigmento hallado en una de las muestras analizadas, que empezó a comercializarse en Europa a partir del año 1850 (s. XIX).
- La última intervención realizada fue en el año 1983. Los numerosos repintes se realizaron con témperas y finalizaron con una protección de cera micro-cristalina. Estos materiales se hacen visibles en el estudio con luz UV, manifestándose en color negro la pintura añadida y, como una veladura verdosa, la cera micro-cristalina.
- Se ha realizado un mosaico completo de reflectografía de infrarrojos de la obra «*Júpiter con otros dioses del Olimpo*» para facilitar el conocimiento y estudio del magnífico dibujo previo realizado con pincel.

- Las radiografías han sido parciales y realizadas en el curso de la intervención según las necesidades de los tratamientos.

Las conclusiones de los distintos estudios reflejan al menos tres intervenciones diferentes.

- En el siglo XIX (1825) fueron restauradas por Joaquín Cortés con pintura al óleo. Las veintiuna pinturas muestran repintes y reconstrucciones de esa intervención. También aumentaron las dimensiones de las obras añadiendo listones de madera en los perímetros para agrandar el tamaño del conjunto y adaptarlo a una estancia de mayores dimensiones.
- En 1983 los lienzos fueron reentelados y se volvieron a repintar las superficies pictóricas con materiales de menor calidad (témperas, lápices de colores, pigmentos aglutinados con cera, etc.), finalmente se protegieron con una capa de cera micro cristalina.



- Existe otra intervención que solo se manifiesta (fotos con luz UV) en las cinco pinturas principales. En esta ocasión son «repasos» puntuales en zonas de luz, que posteriormente han degradado y oscurecido produciendo la acción contraria a la deseada. Podría corresponder a la época de la gran reforma del Palacio de Monsalves realizada por el marqués de Sánchez-Dalp.

La contaminación producida por la cera micro-cristalina obligó a repetir el análisis de aglutinante de la pintura original debido a la contaminación producida. Todas las molduras presentaban repintes realizados con témpera.

Características constructivas

Las obras pictóricas están constituidas por bastidor, lienzo y estratos pictóricos. En el montaje del palacio de Monsalves los bastidores solo cumplían la función de sustentar los lienzos. Las pinturas quedaban sujetas por molduras individuales ancladas al techo mediante el uso de largos tornillos. Los bastidores son de pino de Flandes (siglo XIX), realizados con uniones machihembradas sin cuñas en los ángulos, con uniones a media madera en los cruces de los travesaños y con lengüetas para la unión de los largueiros perimetrales. Los cruces entre travesaños quedan sujetos, en unos casos con lañas de hierro y en otros con espigas de madera.

La mayoría de los bastidores (trece) presentan una construcción mixtilínea, formando polígonos irregulares. La base o construcción principal son rectángulos centrales a los que se han añadido otras formas poligonales, en algunos casos en los laterales y en otros en los ángulos. Los ocho cuadros restantes son simples, cuatro rectángulos y cuatro triángulos isósceles.

El soporte textil es semejante en todas las obras, lienzo de lino con construcción en tafetán simple con 20 × 20 hilos de trama y urdimbre por cm². En los grandes formatos presentan costuras muy evidentes y abultadas hacia el anverso, cosidas con costura española por el orillo. El ancho máximo de la tela es de 110 cm correspondiente a la antigua medida de una vara. Actualmente se encuentran todos reentelados con un tejido de lino algo más fuerte que el original, construido también en tafetán simple con 18 × 18 hilos por trama y urdimbre. El adhesivo utilizado ha sido Beva 371.

Las pinturas están realizadas al óleo, concretamente con aceite de lino como aglutinante, sin preparación previa. Las cinco pinturas centrales, probablemente realizadas por el autor principal, presentan zonas más empastadas en las carnaciones y los fondos. En otras áreas la pintura es casi inexistente, aprovechando el color del lienzo como base del dibujo. Las obras de temática decorativa, probablemente obra del taller, están trabajadas con mucho aglutinante, dando como resultado un aspecto acuarelado, muy transparente en las zonas de sombra y en los fondos. Las molduras fueron construidas con madera de pino de Flandes. Están constituidas por 215 elementos unidos a inglete por grandes clavos de forja.

Estado de conservación

Los bastidores de formatos más simples (triángulos y rectángulos), se encontraban en un estado de conservación estable. Los más complejos, que tienen como parte principal un rectángulo y las esquinas ampliadas con elementos poligonales, presentaban mayor inestabilidad en las uniones. En algunos casos presentan labores de carpintería para encajar listones no utilizadas en su momento, que han debilitaron la madera en esa zona.

Los listones añadidos en otras intervenciones de restauración han transmitido debilidad a los bastidores. Al no ser todos de la misma calidad, presentan distinto comportamiento, como deformaciones, alabeos, zonas astilladas, mal ajuste en los ángulos y deterioros ocasionados por la oxidación de los clavos y las grapas introducidas en el siglo XX.

Los soportes de lienzo de los grandes formatos se encontraban ligeramente deformados debido a un abombamiento producido por la posición horizontal. En cambio, las obras de pequeño y medio formato estaban bastante tensas. En las faltas de soporte original no introdujeron injertos ni estuco en las actuaciones anteriores; se reintegró directamente sobre la tela del reentelado. Se han encontrado algunas grietas e incluso cortes de tijeras para ajustar las obras a los ángulos de los bastidores. En algunos lienzos (Ganímedes) hay numerosos pliegues producidos por encogimientos.

Los veintiún lienzos presentaban un estado de conservación estable debido a los reentelados realizados en el año 1983. Los bordes de casi todos los soportes originales están horadados por los orificios a intervalos regulares. En algunos

casos existen dos hileras con una separación de unos 2 cm. Se deduce de estos datos que las obras fueron desmontadas y montadas en sus bastidores con tachuelas de cabeza redonda en dos ocasiones.

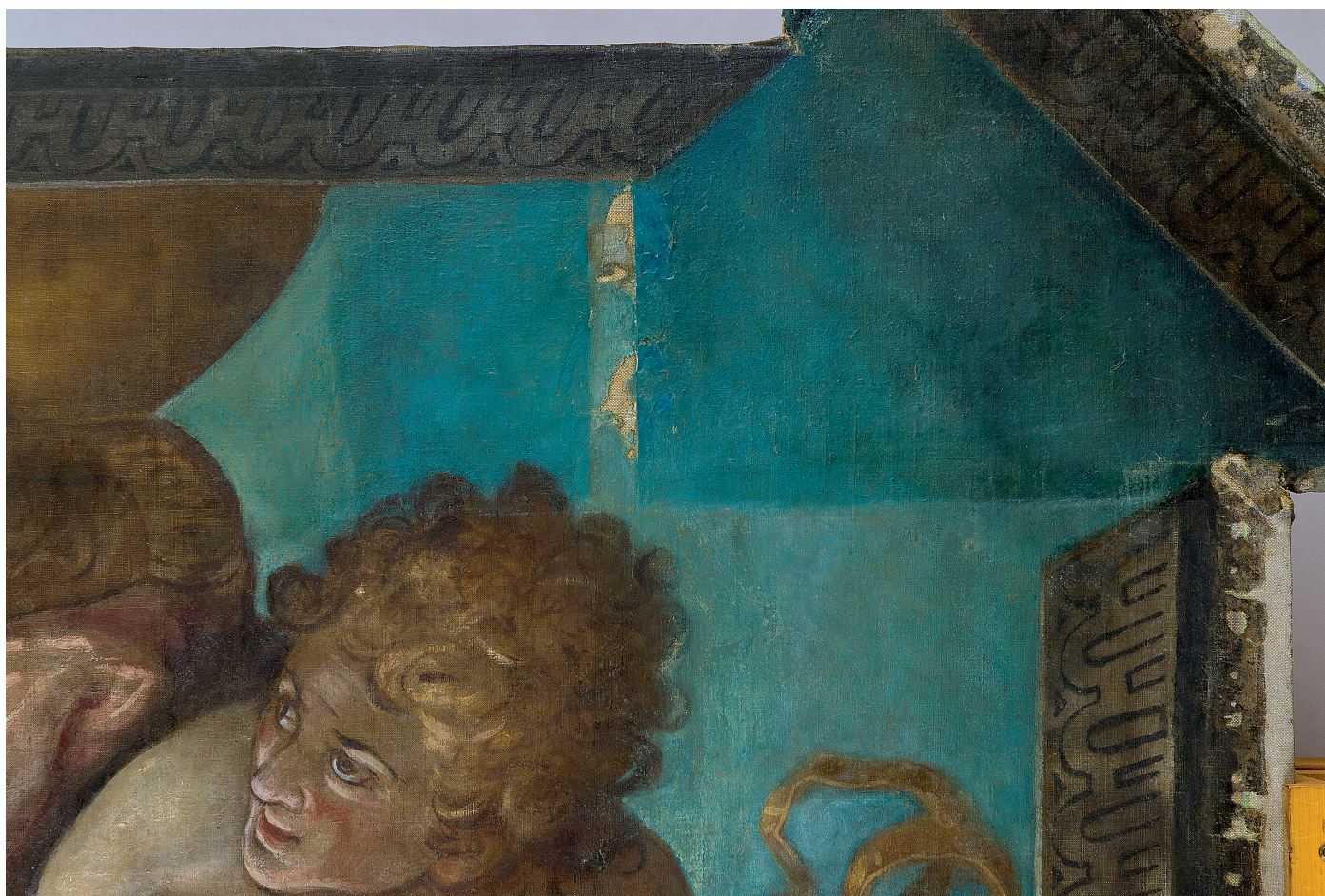
En las capas pictóricas el deterioro más llamativo del conjunto pictórico es el gran porcentaje de faltas de pintura original que afecta principalmente a las zonas realizadas con mayor empaste (carnaciones, celajes, etc.). Las alteraciones más importantes se localizan en los fondos de los cinco lienzos principales, donde los repintes de pintura azul rodean a los personajes aportándoles mucha rigidez, quitando profundidad a la composición y, en algunos casos, montan sobre las figuras. Todos los bordes mostraban varias capas de repinte negro.

La capa de cera micro-cristalina, dada como protección final, se encontraba muy oscurecida debido a la adhesión de depósitos superficiales (polvo, humos, contaminación, etc.). Esta capa grisácea oscurecía el conjunto de pinturas y las impermeabilizaba. Las molduras contenían numerosos clavos de fabricación industrial de los montajes realizados en el s. XX y clavos de forja del montaje del s. XIX. Presentaban grandes acumulaciones de depósitos, astillas y separación de fragmentos.

Tratamiento

Todos los bastidores fueron limpiados mediante aspiración para la eliminación de polvo y depósitos. Posteriormente, para finalizar la limpieza superficial, se utilizaron hisopos humedecidos. Las actuaciones de restauración sobre los lienzos han consistido en la adhesión de los bordes originales a los tejidos de refuerzo y en la colocación de injertos. Los injertos se han realizado con tela de lino blanca de características constructivas semejantes al original, se han colocado en los bordes de las cinco pinturas principales utilizando como adhesivo Beva film©.

La limpieza de las capas pictóricas se ha realizado mediante la eliminación de las distintas capas de repintes y reintegraciones de color. Ha sido muy útil la observación permanente de la documentación fotográfica realizada con luz ultravioleta y las radiografías. La eliminación de los numerosos repintes han sido realizados en función de la ocultación de original, la modificación del color o la falsedad de las formas.



Proceso de limpieza y eliminación de repintes.

Los trabajos de limpieza comenzaron con la eliminación de la gruesa capa de cera que impedía la actuación sobre las capas subyacentes.

A esta misma intervención (1983) correspondía una nube negra repintada sobre la original y situada alrededor de la cabeza de la figura que representa a La Justicia. El repinte había modificado totalmente el perfil del rostro, achatando la nariz. Estudiada a fondo la radiografía, se observaron abundantes restos de pintura con gran carga de blanco de plomo. Una vez eliminada la gruesa capa de repintes, se recuperó el perfil original de la figura. Posteriormente se actuó eliminando por estratos las actuaciones de restauraciones más antiguas. Tras la eliminación de cada capa de repintes han aparecido los restos de humos depositados en cada época. Eso nos ha demostrado que no se había limpiado a fondo en ninguna ocasión, sino que se había trabajado con color sobre los depósitos de la época anterior. El depósito

de más difícil eliminación ha sido el que se encontraba adherido a la pintura y al tejido original dejado visible por los desprendimientos de la pintura, lo que significa que el desprendimiento masivo de esta fue anterior a la primera intervención documentada, la de Joaquín M^a Cortés (1825).

En general, se ha suavizado bastante el color azul situado sobre los celajes de los cinco cuadros de figuras eliminando la sensación de recorte de las figuras. La limpieza total ha sido imposible de realizar por no existir pintura original bajo las interpretaciones del siglo XIX.

La fase de estucado se llevó a cabo sobre los numerosos injertos colocados en los bordes y se rellenaron los orificios producidos por las antiguas tachuelas. No se consideró necesaria una intervención de reintegración cromática generalizada debido al alto porcentaje de faltas que presentan las obras. Las reintegraciones se realizaron solo sobre las áreas



Fase de estucado.



Detalle del estado final.

estucadas mediante técnica de tinta plana. El color se adecuó al gris oscuro existente en los bordes de todas las obras. En la zona central de la pintura principal (Júpiter), una vez estudiada la radiografía y eliminada la gran cantidad de repintes existentes, se decidió actuar sobre las grandes faltas situadas en el celaje mediante una tinta plana de base y, sobre esta, finalizar con reintegración rayada con técnica acuosa. El tratamiento de las molduras ha sido conservativo. Se han eliminado los clavos y adherido las astillas y los fragmentos con peligro de desprendimiento.

Mantenimiento y conservación

La conservación es una intervención continua e integral que afecta a todos los bienes culturales en conjunto. Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro del conjunto pictórico, se pueden dar una serie de recomendaciones específicas que tienen en cuenta tanto las condiciones

ambientales, el control orgánico de plagas, como las condiciones de exposición, almacenaje, mantenimiento o la manipulación de la obra.

Aunque no existan unas condiciones ambientales de humedad relativa y temperatura óptimas fijas para los bienes muebles, sí se pueden establecer unas pautas generales de prevención y actuación a considerar. Existen unos valores ideales de humedad y temperatura que para la pintura son en torno a los 20°C de T y unos 55-60% de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

En cuanto a la iluminación, existen unos límites máximos recomendados sobre obras de arte (hasta 200 lux en caso de pinturas). Respecto a la elección de la fuente de iluminación, se debe tener en cuenta que las lámparas incandescentes ejercen un efecto térmico considerable que es necesario

controlar, mientras que las lámparas fluorescentes producen un efecto térmico mucho menor. Es importante en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra, sobre todo en el caso de focos halógenos e incandescentes.

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de las pinturas que componen el «Conjunto pictórico de la casa de Juan de Arguijo» se pueden dar una serie de recomendaciones específicas a tener en cuenta.

- La manipulación o cambio de ubicación de las pinturas debe llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado, o que tenga la formación necesaria para llevarlas a cabo y con los medios auxiliares precisos para cada caso.
- Las tareas de manipulación suponen un riesgo potencial para su conservación. Es por ello que el personal que se encarga de dichas operaciones tome conciencia y no se convierta esta tarea en un acto rutinario.

- Las personas que manipulan los bienes deben utilizar guantes de algodón preferiblemente blancos.
- Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial.
- No colocar las pinturas verticalmente ya que fueron concebidas para la posición horizontal.
- No anclar las pinturas a través de sus bastidores.
- Si se detecta cualquier alteración en el estado de conservación de la obra, se aconseja contar con personal cualificado y titulado en conservación-restauración de bienes culturales para la evaluación del problema y la propuesta de las soluciones adecuadas a cada caso.

Amalia Cansino Cansino
Gabriel Ferreras Romero
Centro de Intervención del IAPH

